
La prise du dessin par Bruly Bouabré ou le prophétisme retrouvé

The Taking of Art by Bruly Bouabré or Prophecy Rediscovered

Cédric Vincent



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/etudesafriaines/18448>

DOI : 10.4000/etudesafriaines.18448

ISSN : 1777-5353

Éditeur

Éditions de l'EHESS

Édition imprimée

Date de publication : 3 octobre 2016

Pagination : 517-538

ISSN : 0008-0055

Référence électronique

Cédric Vincent, « La prise du dessin par Bruly Bouabré ou le prophétisme retrouvé », *Cahiers d'études africaines* [En ligne], 223 | 2016, mis en ligne le 01 janvier 2016, consulté le 10 décembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/etudesafriaines/18448> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/etudesafriaines.18448>

La prise du dessin par Bruly Bouabré ou le prophétisme retrouvé

Frédéric Bruly Bouabré doit sa notoriété au moins autant à sa prolifique production graphique — de petits dessins figuratifs et légendés, souvent décrits comme des sortes de cartes de tarot — qu'aux circonstances de son entrée dans l'art. Il avait près de 70 ans lorsqu'André Magnin, en prospection pour l'exposition *Magiciens de la terre* (Centre Pompidou et Halle de la Villette, Paris, 1989) dénicha à Abidjan les dessins de cet intrigant personnage. C'était en avril 1988. Dès lors les présentations de son travail se sont multipliées de par le monde (Îles Canaries, Suisse, Allemagne, New York, Londres, Tokyo, Paris, São Paulo, Sydney, Moscou, Dakar, Johannesburg, etc.) dans des expositions collectives et personnelles. À ma connaissance, il est le seul artiste à avoir été doté de la souplesse suffisante pour à la fois figurer dans des collections d'art brut et être présenté comme un artiste conceptuel.

Prononcer son nom revient à actualiser un pan de l'histoire récente de l'art lié aux thématiques de la globalisation et aux questions de l'inclusion des artistes africains au sein des institutions. Bruly « artiste par accident » dit le philosophe ivoirien Yacouba Konaté, l'un de ses promoteurs. Ce type de regard sur son travail dérive en partie du fait que sa présence artistique n'est pas due à l'essor d'une carrière qui l'aurait propulsé de la scène artistique ivoirienne à la sphère internationale. Cet artiste sorti de nulle part gagne directement les rangs des artistes internationaux les plus cotés alors que les artistes établis du pays restent en manque de reconnaissance, aussi bien sur le plan institutionnel que marchand. En cela, il répondrait bien au modèle de trajectoire que se fait le théoricien de l'art Jean-Claude Moineau (2007 : 5) de l'« artiste global » : celui qui inverse la filière traditionnelle, il se fait d'abord reconnaître mondialement avant de se faire reconnaître à l'échelon local.

Pour autant, ce type d'approches focalise sur une thématique de l'artiste inventé, d'artification grossière où ce dernier se voit presque entièrement confisqué l'autorité du discours, dans un « passage à l'art » où le sujet de l'art est plus que jamais le supposé « découvreur » qui rend publique sa « découverte », c'est-à-dire la rend exposable, commentable et monnayable (Heinich & Shapiro 2012). Ainsi, l'œuvre de Bouabré se trouve valorisée moins pour sa complexité, voire ses contradictions internes, que pour une

simplicité que la critique lui a peu ou prou inventée. Ces opérations, aussi intéressantes soient-elles à décrire, perdent de vue un composant essentiel qui a été absorbé dans sa réussite artistique. Car Bouabré se présente aussi comme un prophète, un innovateur religieux chargé de promouvoir la religion de l'Ordre des Persécutés. Le moment historique que constitua la « rencontre missionnaire » sur le continent africain s'est traduit, notamment, par la formation de mouvements prophétiques et d'églises indépendantes devenus le creuset des identités chrétiennes africaines, et pour les chercheurs, un objet exemplaire pour étudier l'appropriation africaine du christianisme. Le parcours de Bouabré demande aussi à être considéré avec cette histoire. Cet article entend suivre le commerce qui s'est instauré entre le « prophétique » et l'« artistique » depuis son passage à l'art en 1989. Il propose de faire pleinement entrer dans le cadre de son activité artistique son entreprise prophétique¹.

Un culte solaire

Le dernier article de l'ethnologue Denise Paulme a été publié dans les *Cahiers d'Études africaines* en 1998. Sous le titre « Naissance d'un culte africain », il décrit la cérémonie d'installation d'un mystérieux culte solaire à Zépréguhé, un village de planteurs du centre-ouest de la Côte-d'Ivoire. Il n'aura pas marqué la bibliographie de l'ethnologue française, mais il demeure un document essentiel lorsqu'on s'intéresse au parcours de l'artiste ivoirien Frédéric Bruly Bouabré.

L'article nous ramène en juin-juillet 1958 lors du terrain de D. Paulme, qu'elle effectuait avec son mari André Schaeffner, dans la région de Daloa. Elle en a tiré la monographie *Une Société de Côte-d'Ivoire d'hier et d'aujourd'hui : les Bété* (Paulme 1962b). C'est à cette occasion qu'elle rencontra Bruly Bouabré. Après dix années passées à Dakar, il venait d'intégrer le Centrifan d'Abidjan, et il fut immédiatement affecté auprès de Denise Paulme pour lui servir de traducteur. Dès son arrivée, il s'affirma comme une ressource indispensable, il deviendra vite son informateur privilégié. Il suffit de se reporter aux notes archivées de l'ethnologue pour s'apercevoir que l'enquête débuta véritablement lorsque Bruly est apparu dans son cadre². Son influence se mesure notamment à la place qu'occupe Zépréguhé, son village natal, dans le livre de Paulme. Sa taille et ses domaines d'activités étaient idéals pour se constituer en village modèle et se prêter à l'analyse de plusieurs aspects-clés de la société bété : la famille, le foncier, l'inscription lignagère, le peuplement, les cultes. L'arrivée de Bruly eut donc pour premier effet de circonscrire une large partie de l'enquête de Paulme à Zépréguhé.

-
1. Une partie de cet article s'appuie sur ma thèse de doctorat (VINCENT 2011).
 2. D. Paulme débute son enquête au mois de mai 1958 pour effectuer un terrain de sept mois en pays bété. D'après ses notes, B. Bruly arrive le 10 juin à Daloa.

L'article de 1998 évoque un épisode inattendu pendant ce terrain. Presque deux mois après être entré au service de Paulme, l'informateur invite le couple d'ethnologues à une cérémonie dont il est l'initiateur. « Il nous fait dire qu'il avait une bonne nouvelle à annoncer aux habitants de Zépréguhé et qu'il souhaitait notre présence le 31 juillet au matin », rapporte D. Paulme (1998 : 6). Ce jour, Bouabré instaura son prophétisme et sa religion qui avaient mûri pendant dix ans. Il raconte avoir été le témoin privilégié, un matin du 11 mars 1948 à Dakar, d'un phénomène céleste extraordinaire qu'il interpréta aussitôt comme un signe divin. Le soleil se démultiplia en sept soleils d'autant de couleurs différentes de l'arc-en-ciel : le « Manifeste Céleste » est l'événement autour duquel dès lors s'ordonnèrent et prirent cohérence les séquences de sa vie. Il adopta le nom de Cheick Nadro³, prophète missionné pour rétablir le lien entre Dieu et les hommes. Une nouvelle religion baptisée l'Ordre des Persécutés en résulta et fit l'objet de l'installation publique en juillet 1958 dans son village.

Étant le seul témoignage du passage à l'acte du prophète, l'article de Denise Paulme apporte des éléments indispensables pour l'inscrire dans le paysage du prophétisme ivoirien de l'époque. On y apprend ainsi que le culte de Bouabré s'orientait vers une communauté à vocation thérapeutique grâce aux vertus d'une eau sainte. Il faut dire que, parmi les pays africains ayant été le théâtre d'expériences prophétiques et d'innovations religieuses, la Côte-d'Ivoire est l'un des plus prolifiques depuis le passage du prophète libérien William Wade Harris en 1913-1914 sur les côtes ivoirienne et ghanéenne. Certains chercheurs ont décrit la succession de figures prophétiques qui en résulta en termes de « tradition prophétique » (Walker 1979 ; Dozon 1995 ; Mary 1997). Par ailleurs, l'installation du projet de Bruly Bouabré à la veille de l'Indépendance correspondait à une période faste du développement du prophétisme ivoirien, comme elle le fut dans d'autres pays tels que le Ghana, le Nigeria ou le Congo. La plupart des prophètes (Atcho, Papa Nouveau ou Kokangba) bâtirent leur réputation ou accrurent leur audience précisément dans ce moment d'effervescence et de promesses de renouveau. Tandis que de nouveaux prophètes, plus ou moins mineurs, surgirent comme Josué Edjo ou Sébim Odjo, les initiatives prophétiques nées dans les années 1930-1940, le harrisme notamment, confortaient leur statut institutionnel. La scène ivoirienne subit également la pression d'autres églises indépendantes venues de l'étranger comme le Christianisme Céleste (arrivé dès 1950). Pour compléter le tableau, des mouvements d'inspiration musulmane émergèrent au Nord, venus du Mali et du Burkina Faso, comme l'eau de Moussa et le Massa (Royer 1999).

Ce n'est sans doute pas sans raison que Bruly Bouabré invita Denise Paulme à observer sa cérémonie et entra ainsi dans le cadre de l'enquête

3. Il s'agit bien de « cheick » et non de « cheikh ». L'orthographe est de B. Bouabré.

en se muant en objet d'étude. Parallèlement à ses recherches sur la société bété, l'ethnologue effectuait une enquête sur le culte déïma fondé par la prophétesse Marie Lalou particulièrement florissant dans la région. Un long article en rendra compte dans les *Cahiers* (Paulme 1962a). Sans doute Bouabré attendait-il un traitement similaire de son projet, afin de figurer dans les rapports ou dans une publication. Après tout, Théodore Monod (1958) venait de consacrer une longue publication dans le *Bulletin de l'IFAN* à l'écriture syllabaire qu'il venait de concevoir. Par la suite, Bouabré trouva chez Bohumil Holas, son directeur au Centrifan, une autre marque d'attention alors que celui-ci travaillait à son propre livre sur le prophétisme, *Le séparatisme religieux en Afrique noire : la Côte-d'Ivoire* (Holas 1965). Il lui confia un texte, « Yoro-Lago : Soleil-Dieu », dans lequel il raconte la succession des révélations qui l'ont conduit à l'Ordre des Persécutés. Il fut publié dans le livre de B. Holas (*ibid.* : 50-56). Mais du côté de D. Paulme, la description de la cérémonie ne figura pas dans le livre. Une simple phrase évoque laconiquement « la naissance d'un nouveau culte solaire par un enfant du pays » dans le chapitre « Cultes nouveaux » (Paulme 1962b : 192). Néanmoins elle annonçait en note un article à venir sur ce sujet, mais celui-ci ne sera publié qu'en 1998.

L'échec du prophétisme

Dans les archives de l'ethnologue conservées à la bibliothèque du Centre d'Études africaines (EHESS, Paris)⁴ se trouve un tapuscrit de l'article en question qui semble avoir été à peine retravaillé pour la parution. Il laisse penser qu'un projet de publication était bien en cours, avant de tomber en sommeil dans les dossiers de l'ethnologue. En comparant la version archivée à la version publiée, une seule différence témoigne de son actualisation. La phrase de conclusion de l'article publié mentionne sa « notoriété qui dépassa les frontières grâce à ses dessins colorés » (Paulme 1998 : 14). On peut ajouter que l'exhumation du texte et l'intérêt retrouvé pour sa publication est une incidence de cette renommée artistique.

D. Paulme n'avait pas connaissance des dessins dans les années 1960. Pour cause, B. Bouabré n'a commencé à dessiner que pendant la décennie suivante. Quant à l'adoption du format des cartes, il date des années 1980. Par ailleurs, il faut ajouter que l'activité dessinée reste périphérique à son projet de se faire publier, de devenir écrivain. Dans un article paru dans le premier numéro de la revue *Gradhiva* en 1986, sous le titre « Un conte bété et son narrateur », D. Paulme (1986 : 1) avait déjà loué les qualités de son

4. Le CEAF a récemment fusionné avec d'autres centres pour devenir l'Institut des mondes africains (IMAf).

informateur⁵ et expliqué qu'« il aimait par-dessus tout écrire, couvrant cahier après cahier où contes et légendes entendus au village se mêlaient au souvenir de lectures désordonnées. [...] Il eût voulu voir publier une œuvre quelque peu échevelée et totalement inclassable. Je m'efforçais de l'aider, mais en vain, aucun éditeur ne voulant tenter l'aventure. Mon désir est que soit consigné ici, avec un très beau texte, le témoignage d'une amitié fidèle ». À sa façon, Bruly continue à hiérarchiser ses activités d'écriture et de dessin lorsqu'il prononce sa célèbre formule, « Je voulais être Victor Hugo, mais on m'a fait Picasso. »

L'autre intérêt de l'article de 1998 est le contraste qu'il crée entre la conclusion, référant au succès actuel de ses dessins et de sa carrière d'artiste, et le reste du texte évoquant finalement l'échec de l'instauration du prophétisme à Zépréguhé. Lorsqu'elle rencontra à nouveau Bruly, en 1962, lors d'un de ses passages à Abidjan, D. Paulme (1998 : 12-13) ne put alors que constater sa désillusion. De l'aveu de B. Bouabré, l'installation du prophétisme fut une étape prématurée. En cause : l'absence de ressources financières et matérielles pour construire un temple et maintenir la dynamique qu'il avait instaurée, sa décision de laisser la main à l'un de ses zéloteurs pour maintenir l'activité, lui, préférant demeurer à Abidjan pour travailler. Une raison à ajouter pourrait être la place donnée au *Livre des Lois Divines*. Après avoir annoncé à D. Paulme son retrait de l'officie du culte, il lui confiait ne se reconnaître d'autre titre que celui d'auteur de ce livre⁶ qu'il rédigea alors qu'il résidait à Dakar, et qui renferme les prescriptions de l'Ordre des Persécutés que Dieu lui a transmises en rêve.

Ma découverte de ce livre date d'une de mes premières rencontres avec Bruly, en juillet 2001, à son domicile de Yopougon (Abidjan). Il est allé chercher dans sa chambre *Le Livre des Lois* dès que nous avons commencé

5. Elle continua à travailler en Côte-d'Ivoire pendant les années 1960 et a eu l'occasion de le rencontrer plusieurs fois. Elle recueillit des contes de sa bouche (PAULME 1968), et on peut légitimement penser qu'il est à l'origine des contes bété qui sont repris et analysés dans *La Mère dévorante* (*ibid.* 1976), bien qu'ils ne lui soient pas crédités. Dans l'article qu'elle consacre à l'itinéraire de D. Paulme, M. LEMAIRE (2010) rappelle que c'est à partir de son expérience en pays bété que l'ethnologue commença à consacrer des articles à la littérature orale et aux contes, sur lesquels elle ne cessera plus dès lors de publier des études comparatives, regroupées pour une partie dans *La Mère dévorante* (PAULME 1976) et *La Statue du commandeur* (*ibid.* 1984). Il conviendrait donc d'associer Bruly à cette nouvelle phase de son travail.
6. Dans son article, D. PAULME (1998 : 12) confond *Le Livre des Lois* avec les « Statuts de l'Ordre des Persécutés ». On peut penser qu'elle n'avait qu'un vague aperçu de ce projet puisque celui-ci ne prend la forme d'un livre qu'en 1967. Ce tapuscrit relié se présente comme une succession de fragments de textes, 973 paragraphes au total — les lois —, écrits en français, datés, numérotés et classés par ordre chronologique. Les premiers sont remisés sous la datation d'« avant 1945 ». La dernière loi a été révélée le 31 décembre 1963. Sa rédaction a accompagné les étapes majeures de son prophétisme avant qu'il ne décide de le faire connaître aux habitants de Zépréguhé.

à aborder la question du prophétisme. Il me demanda de lui lire une loi au hasard. Au cours de la conversation qui s'en est suivie, je l'interrogeais sur son rapport à la scène prophétique du pays. Il n'a pas répondu mais il se justifia d'un prophétisme « inachevé » de la sorte :

« Ma religion ne m'a pas dit de dire que demain tu vivras, demain tu seras président, demain tu mourras. Ma religion m'interdit de faire ça, ma religion ne m'a pas appelé à rassembler les foules autour de moi, à m'amener des malades qui demain vont mourir, à les ressusciter d'un souffle, comme Jésus. Non, ma religion ne m'a pas dit ça : elle m'a dit de faire un livre, toute personne peut admirer ce livre, et le comprendre à sa façon »⁷.

Il s'affichait en un prophète-écrivain, comme une manière de se distinguer de ses homologues. Le temple n'ayant pu être érigé à Zépréguhé, le sort de son entreprise prophétique dépendait désormais de celui réservé au *Livre des Lois*.

Deux récits en concurrence

L'article de D. Paulme a introduit une intrigue sur le mode « du prophète raté à la *success story* artistique insolente », qui va se diffuser dans de nombreuses analyses de son statut d'artiste ou de prophète dans les années suivantes. Jean-Loup Amselle (2005 : 65) parle à son sujet d'une opération de transsubstantialisation : prophète raté devenu l'un des artistes d'Afrique les plus durablement installés. Dès lors cette articulation, reprise par d'autres chercheurs (Price 2007 ; Bonetti 2008 ; Bonhomme 2009), amène à considérer une période prophétique ou pré-artistique et une période artistique. Elle pourrait fournir des arguments à ceux qui s'interrogent sur le statut de cet artiste, voire à ses détracteurs. Ces derniers entrevoient sa présence artistique comme le résultat d'un processus grossier d'artification à base d'un regard exotique confortant une représentation de l'artiste africain œuvrant par les visions et les rêves. Dans une critique institutionnelle revue à l'aune des *postcolonial studies*, Bruly représente, pour eux, le prototype de l'artiste naïf ou l'équivalent d'un artiste brut évoluant dans la marge (Oguibe 2004), c'est-à-dire un créateur dénué de conscience artistique qui n'a aucune prise sur un jeu auquel il participe malgré lui. La controverse autour du statut de Bouabré n'est pas sans rappeler les remarques de Pierre Bourdieu (1998 : 404) au sujet du Douanier Rousseau et des tenants de l'art brut, comme « Créateur créature qu'il faut produire en tant que créateur légitime » par « l'acte créateur du "découvreur" » (*ibid.* : 405).

L'article de D. Paulme offre ainsi une alternative critique au récit admis depuis l'entrée sur la scène artistique de Bruly. Dans la notice du catalogue

7. Entretien du 2 juillet 2001, Abidjan.

de *Arts of Africa* (Magnin 2005 : 89), il est formulé ainsi : « L'origine de toute l'œuvre de Bruly est liée à un événement de son existence : le 11 mars 1948, lorsque "le ciel s'ouvrit devant mes yeux et que 7 soleils colorés décrivirent un cercle de beauté autour de leur Mère-Soleil, je devins Cheick Nadro : celui qui n'oublie pas". À partir de cette date, il aborde tous les champs du savoir et consigne ses recherches [...]. S'y révèle une étonnante figure de penseur, poète, encyclopédiste, de créateur. » Le film *Nadro* de la réalisatrice italienne Ivana Massetti (1998) qui mêle documentaire, fiction et reconstitutions scénarisées est entièrement voué à la représentation de ce personnage d'artiste visionnaire teinté de religiosité.

Il faut dire que le recours à la « vision céleste », systématiquement reprise dans les commentaires, offre une explication rassurante pour régler la démarche de Bruly sur celle d'un artiste. Elle répond aux réquisits qui dominent le régime de valeur de l'art depuis le romantisme, et l'intègre dans une rhétorique familière de la légende de l'artiste, privilégiant ce qui est hors du commun, original, unique (Kris & Kurz 2010 [1934]). Le critique Christophe Domino (1994 : 58) qualifie l'épisode d'« axe moteur de son entreprise de lecture systématique des signes et symboles », autrement dit l'élément déclencheur de la vocation de l'artiste. Avoir une vocation, c'est se sentir appelé à exercer une activité, non par calcul, mais par destinée : Bruly ne crée pas pour gagner sa vie, mais par la nécessité dictée par sa vision. Et pour finir, la sociologue Nathalie Heinich (2005 : 202) nous apprend que ce « régime de singularité » est d'autant plus performant qu'il aime à se fondre dans un « vocabulaire religieux et plus précisément mystique — croyance révélation, mystère, ineffabilité ».

En fixant ainsi une origine vocationnelle au déploiement de l'œuvre, qui gère à la fois sa signification et sa dynamique, le récit « artistique » absorbe l'ensemble de ses activités. Les dessins étant présentés comme l'aboutissement de sa production, ses réalisations précédentes, aussi disjointes peuvent-elles être entre elles (prophétisme, écriture syllabaire, recherches ethnographiques), sont rétrospectivement muées en une même œuvre dont elles sont les maillons passés. En conséquence, le projet prophétique, le syllabaire, les manuscrits ne peuvent plus être perçus comme des créations indépendantes les unes des autres, ayant une intention, une histoire qui leur est propre, ni même être abordés comme des projets inaboutis ou des échecs. En devenant les phases de développement d'une œuvre et les témoins de sa profondeur temporelle, ils sont intégrés dans un même mouvement activé par la vision céleste inaugurale.

Il faut cependant ajouter que la fusion du « prophète » et de l'« artiste » n'est rendue possible que parce que son prophétisme est un échec. Dans la mesure où celui-ci n'est pas organisé en communauté ou en église et ne peut témoigner d'une manifestation effective, il peut apparaître dans sa pureté conceptuelle et son idiosyncrasie. Lors d'une rencontre en hommage à Bruly

au Goethe Institute d'Abidjan en août 2008, Yacouba Konaté, comme pour rassurer son auditoire, lançait : « Bruly Bouabré n'est pas de ce type de prophète agressif ou offensif qui crée une secte, une église. » Sa précision est compréhensible dans un pays où le terme « prophète » est devenu une auto-désignation courante, notamment dans les milieux évangéliste et pentecôtiste. Mais Konaté exclut de la sorte Bouabré de toute connexion avec la tradition prophétique ivoirienne à laquelle il appartient. Bohumil Holas (1965 : 51) expliquait l'échec de son prophétisme par le « caractère trop personnel [de sa doctrine] et du fait qu'elle exprime des sentiments trop intimes ». Il semble que ce travers soit devenu un facteur de sa reconnaissance artistique, pouvant trouver une traduction dans l'héritage d'une « mythologie individuelle », notion introduite par le commissaire d'exposition Harald Szeemann au début des années 1970⁸.

Le cadre de la série

L'émetteur initial du récit, accepté et diffusé dans les diverses occurrences artistique du travail de Bouabré, est André Magnin, le directeur artistique de la Contemporary African Art Collection (CAAC) de 1990 à 2008. Cette collection montée par Jean Pigozzi dans le prolongement de *Magiciens de la terre* (1989) — dont Magnin avait été l'un des commissaires — a été l'incubateur dans lequel le travail de Bouabré a pu se développer et par le biais duquel il a été majoritairement perçu : il a été l'un des artistes-vitrines de la collection depuis sa création. En fait, la dénomination de « collection » est réductrice, voire trompeuse, pour couvrir l'ensemble du projet de la CAAC qui se décline en découvreur de talents, mécène, agent, promoteur, organisateur d'expositions et critique d'art.

Au départ, André Magnin doit s'arranger avec un tas informe de dessins : des scarifications, des signes relevés sur la peau de fruits, les formes expressives des nuages, des portraits de personnalités, des logos publicitaires tracés au stylo bille et coloriés aux crayons sur des emballages de mèche capillaire à la dimension d'une carte postale. Il faut mettre de l'ordre dans cette production luxuriante. Pour activer les dessins dans l'espace de l'art, il convient de les insérer dans une forme reconnaissable et normée. Le récit « artistique » en est l'un des volets, il s'est accompagné d'autres opérations d'implémentation, c'est-à-dire de gestes pour les faire fonctionner comme

8. H. Szeemann n'a pas donné de définition stricte de ce que recoupe « mythologie individuelle ». Il s'agissait de définir une catégorie dans laquelle les artistes élaboraient à partir de leur vie (prise ainsi comme objet et matériau) une identité mi-réelle mi-fictive, interne à leur œuvre. Pour reprendre ses termes, elle est « la tentative de chacun d'opposer son propre ordre au grand désordre » (SZEEMANN 1996 : 33).

œuvre⁹. La mise en série s'est imposée à A. Magnin comme une option assez évidente pour y parvenir.

Tout en objectant catégoriquement être l'« inventeur » des séries, A. Magnin se reconnaît néanmoins comme leur révélateur : à partir d'indices, il procède à des recoupements de dessins et à des répétitions thématiques. Il identifie, organise, titre les séries¹⁰. *Connaissance du monde* (on notera le singulier) est introduite comme la charpente de l'œuvre, série montre constituée de milliers de dessins, sans distinction de date ni de thème, c'est-à-dire capable d'absorber tous les dessins que l'artiste exécute. Le début de la série est indexé à 1982. On pourrait d'ailleurs lui contester l'appellation stricte de série dans la mesure où son contenu semble aussi indistinct que le tas de dessins initial. Quelle que soit la juste nomination, *Connaissance du monde* indique par son titre même l'orientation et le cadre général dans lequel il faut saisir la démarche de l'artiste : une « sorte de cosmogonie, un dictionnaire des savoirs cherchant à rassembler l'univers », nous explique A. Magnin¹¹.

Au-delà du regroupement thématique, l'effet de série commence par la composition des cartes elles-mêmes, presque invariablement répétées sur le même principe : un motif central colorié de couleurs vives qu'encadre un liseré, et le tout complété par un texte légendant le motif inscrit autour du cadre. A. Magnin a l'habitude de décrire ce travail comme un « système de représentation basique et invariable : papier cartonné, format carte postale, stylo bille et crayons de couleur ». Le terme important est « invariable » pour dire la répétition inlassable du geste de consigne. C'est aussi une façon de nouer un lien fort entre le créateur et sa production : le travail en série implique un programme, une planification et une discipline qui lui donnent sens. Il précise même le format fixe des cartes, 95 × 150 mm¹². Ce n'est

9. Le terme d'implémentation est emprunté au philosophe N. GOODMAN (1996). Implémenter une œuvre c'est l'appréhender de façon active, la « faire fonctionner ». L'encadrement d'un tableau est déjà un processus d'implémentation. Il fait ainsi la distinction entre la réalisation de l'œuvre et son implémentation. « L'implémentation consiste à monter, encadrer, exposer, promouvoir, distribuer, etc. (*ibid.* : 56) ». Mais que signifie « fonctionner » pour une œuvre d'art ? Faire fonctionner une œuvre, c'est se demander « comment exposer », « comment promouvoir », « quelles sont les connaissances indispensables à la mise en œuvre de l'œuvre ».

10. Certaines séries se rapportent à un conte, par exemple, et forment un ensemble unitaire qui est réuni sous le titre du récit comme *Histoire de Barbu* (1990) ou *Gbi et Zacrô* (1990). D'autres sont thématiques : *Alphabet bété*, *Musée du visage africain*, *Course mondiale pour la civilisation*, *Poids à peser l'or*, *Civilisation bété*, etc.

11. « [Connaissance du monde] forms an ongoing body of works and constitutes a sort of cosmogony, a dictionary of knowledge aiming to unite the universe » (Magnin in WATKINS 2007 : 6).

12. Même si la qualité du support a évolué depuis son entrée dans la CAAC, le découpage des cartes reste calqué sur les dimensions des emballages capillaires Darling, sur lesquels il effectua ses premiers dessins dans les années 1980. La

pas un hasard si cette information d'apparence anodine revient dans les commentaires issus du récit « artistique ». Elle permet de traduire le travail de Bruly dans une forme repérable et commentable de l'art contemporain jouant sur une activité répétitive et systématique.

La série chez Bouabré rejoint un processus de création en flux continu comme de nombreux d'artistes ayant pris la décision de se consacrer à un seul projet leur vie durant et dont l'œuvre fut l'accomplissement rigoureux d'un système préétabli. Lorsque Jonathan Watkins (1998 : 18), directeur artistique de la 11^e Biennale de Sydney (1998), justifiait la présence du travail de l'artiste ivoirien, il le rapprochait de celui du Japonais On Kawara, une référence en matière de démarche répétitive et d'enregistrement du temps. La Biennale intitulée *Every Day* présentait les cartes de l'artiste ivoirien réalisées dans l'année 1997-1998 de manière à faire correspondre l'idée d'un acte quotidien à l'activité d'enregistrement qui inclinait à la comparaison avec les *date paintings* de l'artiste japonais. Le lien entre les deux artistes était si évident, que Magnin finit par accompagner On Kawara, sur sa demande, chez Bruly à Abidjan (Cohen-Solal & Martin 2014 : 368).

L'acte le plus visible pour le spectateur reste la traduction dans l'espace d'exposition. Ulrich Look, alors directeur de la Kunsthalle de Bern, avouait, quelque peu fataliste : « Chaque fois que les petits dessins de Frédéric Bruly Bouabré sont exposés, il est forcément question de la façon de les montrer correctement, mais il n'y en a peut-être aucune »¹³. Si on observe des photographies des accrochages de *Worlds Envisioned* (Dia Center for the Arts, New York, 1994 et American Center, Paris, 1995) ou de Documenta 11 (Kassel, 2002), on y voit de longs et impressionnants alignements serrés de dessins : une œuvre-système où l'œil du spectateur est conduit à saisir globalement les cartes — encadrées de baguettes de bois renforçant l'idée de répétition —, et non à se concentrer sur chacune. Ce n'est pas le détail qui est recherché, mais la « vue d'ensemble » et la quantité sans laquelle l'encyclopédisme ne serait pas rendu. En ce sens, l'accrochage ne recherche pas à faire une œuvre de contemplation, ni à capter le contenu, mais à montrer un processus, une profusion.

L'accrochage est créé en accord avec des conventions d'installation historiquement déterminées et consciemment codifiées, préparant le spectateur à recevoir un certain type d'expérience esthétique. Devant l'intérêt croissant pour les histoires des expositions, des historiens de l'art ont bien mis en relief en quoi les dispositifs d'exposition affectent les significations et les

continuité temporelle est ainsi maintenue. Dans un même souci de garder l'homogénéité de la sérialité, A. Magnin a suggéré à B. Bruly d'abandonner la signature sur la face du dessin. Cette marque rendrait à la carte signée son autonomie dans le sens où il signerait une unité et non la série. Il faut regarder au *verso* pour y lire la signature et la date.

13. « Every time Frederic Bruly Bouabré's small-scale drawings are exhibited, there are bound to be questions about how to show them properly. But there may be no absolutely correct way » (LOOK 1995 : 86).

réceptions des objets et des images quand ils sont exposés et comment les installations modèlent l'expérience du visiteur (Staniszewski 1998 ; Glicenstein 2009). Aussi lorsqu'Okwui Enwezor (1995, 1999) ou Roberta Smith (1994) raccordaient le travail de Bruly Bouabré à une forme d'art conceptuel suite à leur visite de l'exposition *Worlds Envisioned*, réunissant sur la base de leurs affinités des œuvres de Bruly Bouabré et d'Alighiero Boetti au Dia Center de New York en 1994, on peut admettre que leurs observations étaient davantage orientées par l'accrochage que par la compréhension même de son travail. D'ailleurs, ce dispositif a eu sur d'autres critiques un étonnant effet miroir : Eleonor Heartney (1995) remarquait que le contact du travail d'Alighiero Boetti avec celui de Bruly Bouabré avait fait ressortir les fondements conceptuels de l'artiste italien. Plus récemment, le musée national d'Art moderne (Centre Pompidou), dans le cadre de l'accrochage des collections sous le titre *Une histoire : art, architecture et design des années 1980 à nos jours* (2014-2016), a présenté son travail dans une section consacrée à « l'artiste archiviste »¹⁴.

L'inscription artistique du travail de B. Bouabré a pourtant été travaillée dans un double mouvement, d'apparence contradictoire : d'une part, particulariser une expérience personnelle et une démarche appuyée sur la subjectivité de sa vocation ; d'autre part, rapporter son travail à l'ensemble des pratiques artistiques contemporaines afin de laisser ouvertes des possibilités de comparaisons et d'affinités nécessaires à cette inscription dans le domaine de l'« art contemporain », compris non pas comme une catégorie simplement chronologique, mais comme une catégorie esthétique, critique et normative, le terme « contemporain » qualifiant la pertinence d'une certaine classe d'objets. On peut remarquer au passage que la réussite de l'inscription de Bouabré dans le paysage peut se mesurer à la distance que son travail en termes d'appréhension a pris avec la catégorie d'art contemporain africain.

Travailler dans le cadre de la série

Incontestablement, des séries existaient avant l'intervention d'A. Magnin. Les visages scarifiés du *Musée du visage africain* (1976) et certains contes séquencés en quelques cartes en sont des preuves flagrantes. C'est un argument qu'il utilise pour se défaire de l'idée d'inventeur des séries que de le rappeler. Seulement, la série n'était pas le procédé structurant de sa production. Elle côtoyait des façons plus incongrues d'organiser et de pallier le format imposé par les emballages récupérés. Il pouvait en assembler ensemble avec du scotch pour former une frise par exemple. La nouveauté est d'inciter

14. Sur ces catégories d'« art d'archive » et d'« artiste archiviste », on peut se reporter à l'article du théoricien de l'art Hal FOSTER (2004) qui en a posé les jalons.

B. Bruly à systématiser désormais sa production sur ce principe. L'orientation du travail vers la série a introduit dans le même temps une standardisation du geste créatif qui s'est débarrassé de l'imprévisibilité de nouveaux développements.

Les dessins que B. Bruly appelle aussi ses « tableaux » n'étaient pas nécessairement destinés à être encadrés et présentés alignés sur un mur. Enveloppée d'un plastique transparent protecteur, leur forme appelait plutôt à être manipulée, retournée et distribuée. B. Bruly travaillait dans l'accumulation, visant la quantité plutôt que la sérialité. Il insiste constamment sur le nombre — « 500 dessins » — envoyés aux organisateurs de *Magiciens de la terre*. Si certains dessins étaient numérotés, ce n'était pas tant pour ordonner leur inscription dans une série spécifique que pour les comptabiliser. La quantité est synonyme de performance pour l'artiste. Il exhibe régulièrement et fièrement une bosse à son majeur droit, preuve physiologique de l'intensité de son activité.

Il faut dire que le stock de dessins exposés à *Magiciens de la terre* ayant été acquis, comme le reste des œuvres de la section « non occidentale » de l'exposition, par des mécènes ou par le musée d'Art moderne¹⁵, il fallait en fournir un grand nombre pour le marché et pour préparer les expositions à venir : *Africa Hoy* (1991), la première présentation publique de la CAAC¹⁶, et surtout pour son exposition personnelle qui tourna en Allemagne et en Suisse en 1993¹⁷. Une organisation se met en place afin de répondre à la demande et d'assurer un rendement plus efficace autour de B. Bruly. « L'atelier » est le nom donné par certains de ses fils, non à un lieu physique mais au moment pendant lequel ils contribuent à la réalisation des dessins. Le dispositif évoluera selon l'intensité des projets et suivant la baisse de l'acuité visuelle de B. Bruly (il refuse de porter des lunettes). Ils préparent les cartes : les cartons sont découpés au même format ; le cadre est tracé à la règle aux mêmes dimensions ; son intérieur est colorié en bleu, le motif du soleil y est tracé. B. Bruly dessine puis cerne de noir au stylo, il écrit dans la marge puis parfois indique les couleurs à l'assistant. Il date et signe.

Avec la création de la série fleuve *Connaissance du monde*, le directeur artistique de la CAAC a donné un cadre à la quantité et une signification au déroulé luxuriant de ses sujets. En ce sens, la mise en série n'a pas seulement imposé un mode de classification, elle a aussi déterminé un mode de

15. Le musée national d'Art moderne n'acquiert que peu d'œuvres, et il les déposa de manière permanente au musée des Arts d'Afrique et d'Océanie. C'est ainsi que des dessins de l'artiste ivoirien se retrouvent aujourd'hui à la fois dans les collections du Centre Pompidou et dans celles du musée du quai Branly.

16. *Africa Hoy* ou *Africa Now* fut montée par André Magnin au Centro atlantico de arte moderna, Las Palmas, Iles Canarie, 1991 ; Groningen Museum, Groningen, Hollande, 1992 ; Centro cultural de arte contemporaneo, Mexico, Mexique, 1992.

17. L'exposition *Frédéric Bruly Bouabré* a voyagé en 1993 entre le Portikus (Francfort, Allemagne), le Kunsthalle (Bern, Suisse), le Haus der Kulturen der Welt (Berlin, Allemagne), le Ludwig Museum (Aix-la-Chapelle, Allemagne).

production des cartes dont le modèle est une fiche cartonnée au format fixé précisément à 95 x 150 mm, sur lequel figure un motif, entouré d'une marge à l'intérieur de laquelle court une explication.

Pour mieux comprendre l'effet de standardisation, on peut fixer son attention justement sur les deux caractéristiques de la composition que sont la marge et la légende. Dans la production initiale pendant les années 1980, les dessins ne présentent pas de caractéristiques formelles sérialisées en dehors du format donné par le carton d'emballage. En revanche, on constate, et ce jusqu'au début des années 1990, une composition flexible. Progressivement les caractéristiques se figent jusqu'à un modèle invariable dans la seconde moitié des années 1990. Le cadre séparant le dessin de la marge est colorié en bleu — le ciel —, dans lequel est inséré un motif jaune — un soleil. Plus tard encore, un autre élément s'ajoute et se systématise : un point rouge dans la marge indique le début de l'inévitable mention écrite. La standardisation est aussi la conséquence d'une organisation au rendement plus efficace autour de Bruly. Aussi, lorsque l'un des piliers de l'atelier, opportuniste, se met au dessin sur les traces de son père, il reprend comme par automatisme les invariants du dessin. Il ne change que quelques détails, suffisants pour s'épargner l'accusation de faussaire : dans le cadre il utilise l'étoile de David sur un fond noir plutôt que le soleil sur fond bleu.

Ses fils aident à préparer les cartes. Les bostols sont découpés au même format. L'un des fils trace à la règle la marge aux mêmes dimensions, et colorie l'intérieur du cadrage en bleu avec le soleil. Enfin, un autre fils se donne pour fonction de le motiver à dessiner. Au préalable, un autre membre de la famille est allé au marché acheter des fruits et des légumes choisis en fonction des anomalies de leur peau.

Il est possible de poursuivre cette perspective évolutive des dessins en remarquant l'abandon de certains motifs et de thèmes au profit d'autres. Dans les années 1980, les motifs étaient plus variés, empruntés à la publicité, à la culture populaire, à la culture bété, ou encore à l'Égypte antique. Bruly était largement inspiré de son environnement visuel urbain et médiatique : affiches publicitaires, de cinéma, couvertures de magazines qu'il recopiait. Il sembla délaisser ces sources multiples au début des années 1990, pour se concentrer sur trois grands thèmes : l'écriture divine, la parenté universelle et les motifs de la culture bété. Pour arriver à des résultats plus précis, il faudrait évidemment pouvoir observer un large panel de dessins effectués dans les années 1980 et jusqu'à la moitié des années 1990, pour dater et décrire la lente fixation du type auquel les dessins se conforment.

Dessins : période Darling et période CAAC

Par commodité, désignons les cartes effectuées dans les années 1980 comme étant la « période Darling », d'après le nom de la marque des emballages d'extensions capillaires sur lesquels il dessinait alors ; la « période CAAC »

correspond à la production des cartes qui débute avec son intégration dans la collection Pigozzi. Faire cette distinction s'avère nécessaire pour sortir de l'illusion de la continuité temporelle du dessin, pas seulement pour marquer le changement de support, d'emballages capillaires à des chutes de carton de papeterie, mais aussi pour signifier les déplacements qui se créent et décrire le nouveau rapport au dessin qui s'instaure à partir des années 1990, un acte de transformation d'un support par défaut en un support d'expression privilégié et autonome. Car, malgré les artifices des promoteurs de l'artiste pour nous instruire de la continuité de l'acte créatif, il s'est bien produit une petite révolution copernicienne qui place désormais le dessin au centre de sa pratique.

Car la volonté d'être publiée est la plus forte à l'époque Darling, si bien qu'il va même jusqu'à rédiger un texte intitulé « Lettre de Frédéric Bruly Bouabré à M. l'éditeur Hachette à Paris » en 1982. Il adresse cette longue missive à l'éditeur parisien dans laquelle il vante son amour de la langue française et défend sa cause en s'appuyant sur l'argument du recul du français face à l'hégémonie de la langue anglaise. Pour contrer cette domination, il en appelle à la publication massive des écrivains francophones d'Afrique qui pourra redonner à la littérature française son dynamisme.

Les années 1980 sont aussi la période la plus faste en écrits¹⁸, dans leur quantité autant que dans leur diversité : poésie, traités savants et de morale, contes, récits autobiographiques, dissertations. Tous les genres lui semblent possibles. Ses écrits ne sont connus que de très peu de personnes. Au-delà de ce cercle très resserré, ils ne suscitent généralement que de l'indifférence, de l'ironie ou une sorte de condescendance navrée. Ces efforts aboutissent néanmoins à la publication en 1989 du récit autobiographique *On ne compte pas les étoiles*¹⁹. Les cartes exécutées pendant la période Darling restaient assujetties et annexes à son projet de devenir un écrivain. La période CAAC en est délestée, entièrement vouée à l'épanouissement de l'activité dessinée. Et du même coup, devant le succès marchand et la notoriété des dessins, se trouve remise son ambition d'écrivain.

Pour autant, l'écrit est loin d'avoir été évacué de sa pratique dessinée. Alors que la légende tendance phylactère était une option durant la période Darling, son usage systématique semble désormais répondre à un souci plus pratique qu'esthétique. Il explique :

« Dans nos arts africains, avec les statues ou les masques par exemple, les auteurs n'ont pas expliqué leur pensée. C'est nous-mêmes et surtout vous-mêmes, les Occidentaux, qui faites les commentaires. Alors, moi qui sais lire, quand je fais un dessin, j'ai envie de mettre la pensée qui se rapporte à l'œuvre que j'ai accomplie.

18. Pour le vérifier, il faut se reporter à la bibliographie établie par D. ESCUDIER (BRULY BOUABRÉ 1994 : 195-197) dans *La Légende de Domin et Zézé*.

19. Publié grâce au soutien de Denis Escudier, un coopérant français qui travaillait alors au ministère des Affaires culturelles de Côte-d'Ivoire.

FIG. 1. — CARTE DESSINÉE, PÉRIODE DARLING (NON DATÉE), COLLECTION PARTICULIÈRE



Photo : Cédric Vincent.

FIG. 2. — B. BOUABRÉ À SA TABLE DE TRAVAIL, ABIDJAN, JUIN 2002



Photo : Cédric Vincent.

FIG. 3. — DÉTAIL DE LA TABLE DE TRAVAIL, ABIDJAN, JUIN 2002



Photo : Cédric Vincent.

FIG. 4. — CARTE DESSINÉE DATÉE DU 4-12-2003, COLLECTION PARTICULIÈRE

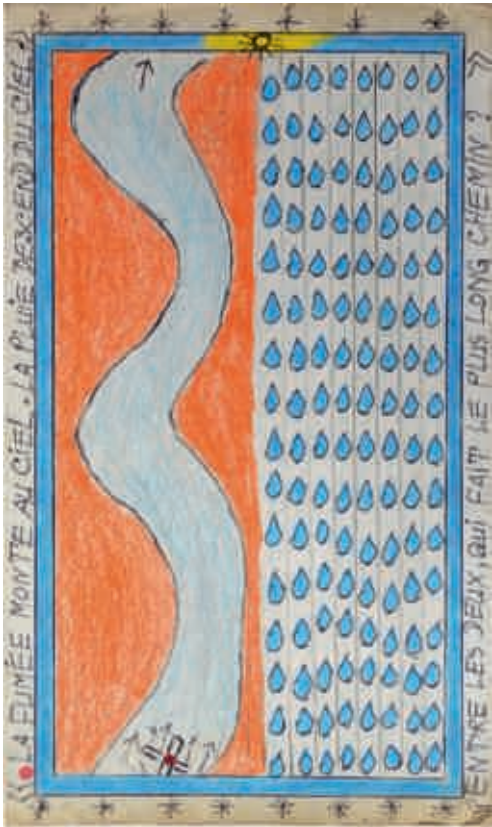


Photo : Cédric Vincent.

FIG. 5. — CARTE DESSINÉE DATÉE DU 4-12-2003 (LE VERSO), COLLECTION PARTICULIÈRE

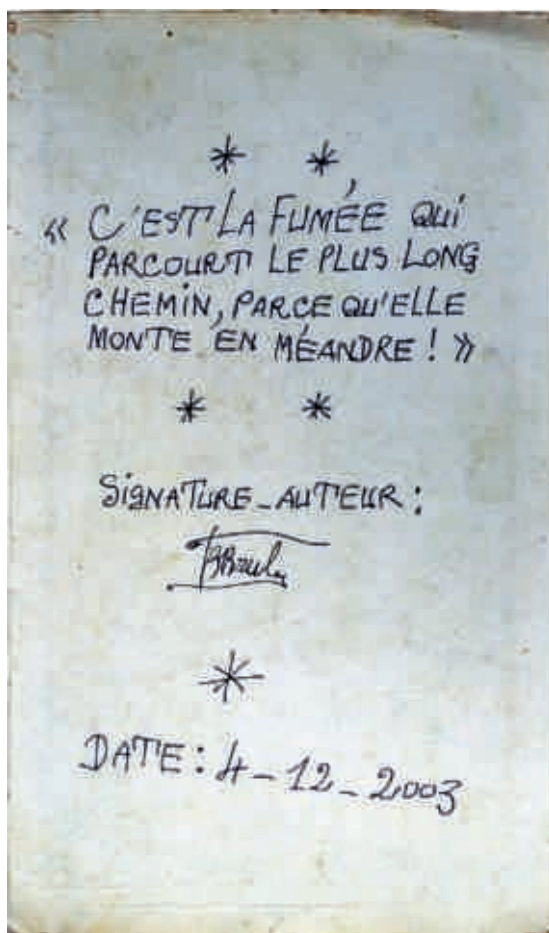


Photo : Cédric Vincent.

FIG. 6. — CARTE DESSINÉE DATÉE DE OCTOBRE 2012
ET SIGNÉE AU VERSO DE BOUABRÉ LEBATTO NOÉ J., COLLECTION PARTICULIÈRE



Photo : Cédric Vincent.

FIG. 7. — ENSEMBLE DE CARTES INACHEVÉES DE B. BOUABRÉ
MÊLÉES À CELLES DE NOÉ BOUABRÉ, ABIDJAN, OCTOBRE 2012



Photo : Cédric Vincent.

Ce petit texte peut être un conte, un commentaire, un enseignement. L'œuvre est là, mais il faut aussi expliciter ce qu'elle dit, il faut qu'il y ait ce discours à côté. L'Afrique a beaucoup travaillé, mais elle n'est pas arrivée à expliquer son travail. C'est un fait qui doit disparaître »²⁰.

La légende, comme son nom l'indique, dit ce qu'il faut lire du dessin. Si on suit son propos, sa mention est d'autant plus nécessaire que les cartes désormais se déplacent et circulent. Il s'agit de faire parler les dessins par eux-mêmes, de les rendre autonomes alors qu'ils sont voués à être exposés dans le monde entier. Le dessin sera toujours inabouti sans le texte qui l'accompagne. Le *verso* de la carte est devenu également un espace qui peut être investi par du texte. Cet aspect a curieusement échappé à la description des critiques, mais il faut bien dire qu'il demeure dissimulé au visiteur des musées et des galeries²¹. Choisir d'accrocher une carte au mur, c'est oublier qu'elle possède deux faces. Le *verso* contient toujours la signature de l'artiste et la date de sa création. Il peut aussi être porteur d'autres informations concernant plus ou moins directement le sujet traité par le dessin continuant la légende. Le *verso* ne pouvait évidemment pas être exploité pendant la période Darling. L'abandon des emballages de mèches pour le carton lui a ouvert cette possibilité.

En somme, les cartes dessinées par lesquelles il a été repéré initialement comme un artiste ne sont pas les mêmes que celles avec lesquelles il opère par la suite dans le domaine de l'art. La standardisation produite de contraintes imposées par la sérialisation n'est pas nécessairement synonyme d'appauvrissement créatif. Elle peut se comprendre aussi comme la résultante de la prise en main progressive d'un nouveau support par Bruly pour en faire le médium exclusif de son expression.

L'écriture divine

À la question de savoir ce que lui a apporté le dessin, il répond : « ma maison ». À la question plus précise, de quoi se veut-il l'auteur par les dessins, il répond : « C'est moi pour la première fois qui révèle cette idée que Dieu écrit, que Dieu est un écrivain. Je dis bien écriture divine. C'est signé. Écriture divine ça suffit. J'écris seulement, je transcris pour savoir, pour dire à l'humanité que Dieu écrit. » Il ajoute aussi :

« Moi je relève. On a pensé que les hommes écrivent, mais les hommes n'ont jamais peut-être pensé que Dieu est un écrivain. Je dis. Noix de cola c'est une créature de Dieu et sur l'avant il y a des signes qui ressemblent à notre écriture, à notre

20. Entretien du 20 juin 2002, Abidjan.

21. Les concepteurs du coffret *Knowledge of the World*, paru en 1998 (Nexus press), n'ont pas trouvé nécessaire de reproduire le *verso* des quelque 200 cartes fac-similées.

façon de faire alors je les relève. Là quand on regarde, on dit : “Dieu aussi est un écrivain.” Est-ce qu’on peut dire que Dieu n’écrit pas quand nous voyons comme ça ? Puisque ça sort de l’empire des morts de la terre »²².

Il est assez curieux de constater que ce thème n’avait jamais été traité auparavant par Bruly dans ses manuscrits, comme si l’écriture divine ne pouvait qu’appartenir à l’univers du dessin. Le dessin est un moyen de la rendre sensible, pour les autres, ceux qui ne la captent pas directement. Mais il faut ajouter qu’elle appartient aux dessins de la période CAAC. Car s’il s’inspirait déjà de taches sur la peau d’un fruit par exemple lors de la période Darling, ce n’est qu’à la période CAAC que semble s’instaurer la connexion de l’idée d’un Dieu écrivain avec ses traces laissées par un nuage, sur l’écorce d’un arbre ou sur la peau d’une banane. Encore une fois, il est compliqué d’aboutir à une affirmation sans faille sans avoir une vue de l’ensemble de sa production Darling. Quelques cas mettent cependant sur cette voie. Un dessin de 1990 légendé dans la marge « Les signes sur une cola » et au bas « Œuvre datée de 1981 et refaite en 1990 ». On retourne la carte et on lit, en plus de la signature : « Aucun art divin est basé sur une idée précise ! La connaissance de Dieu est infinie. » Si on veut bien accepter que cette carte est, en effet, une réplique d’une version de 1981, alors il faut aussi admettre que l’écrit au *verso* en était absent, le support d’emballage n’offrant pas de surface vierge. Un autre cas va dans ce sens : « Une orange : 19-12-1982 » est la seule indication sur cette carte dont les motifs sont quasi identiques à ceux relevés sur une autre peau d’orange datés de 1991. Cependant, sur ce dernier dessin figure une indication dans la marge qui en change le sens : « Les divins signes du destin d’une orange. » Ce ne sont plus de simples « signes sur une cola », ou des « marques sur une peau d’orange » comme pouvait le dire laconiquement la légende Darling, ils appartiennent au domaine des écritures divines.

Bruly n’a cessé de développer sa réflexion sur l’écriture, en créant d’abord son propre système scripturaire, puis en repeuplant le passé africain d’écritures, pour ensuite étendre encore le champ scripturaire en investiguant les phénomènes dits naturels. Par le dessin, il met au jour un large réseau de représentations scriptomorphes qui jouent sur les ressemblances formelles et l’analogie entre des traces relevées dans la nature et des caractères de l’écriture arabe ou chinoise, quand elles ne tirent pas sur le pictogramme. En somme, il suit la méthode « scientifique » selon laquelle rendre quelque chose visible est la preuve qu’elle est réelle. Le dessin est conçu pour rendre un aspect de la réalité jusqu’ici invisible. Bruly nomme ce monde invisible l’« empire des morts ».

22. Entretien du 29 mai 2002, Abidjan.

Prophétisme retrouvé

Si l'intention de révéler l'écriture divine prend sa pleine dimension à la période CAAC, son occurrence n'est pas nouvelle pour autant. Dans *Le Livre des Lois Divines* se trouve la première mention à un Dieu écrivain, à la loi 773 datée du 10 février 1956 :

« Dieu a écrit une note significative qu'il a signé de son nom sur chaque atome de sa création ; car il est l'éternel premier grand Écrivain de qui l'humanité a appris à écrire en imitant une infime partie de ses lettres infinies savamment gravées sur chaque unité de ses créatures. L'homme n'a rien inventé, il n'invente rien, il n'inventera rien de nouveau sous les cieux qui ne soit une grotesque imitation de la créature de Dieu — Nier l'existence de ce créateur, de cet artiste, de ce peintre, de ce grand écrivain, c'est être aveugle, sinon hypocrite ou fou. »

Enfouie dans les pages du *Livre des Lois*, oubliée de Bruly lui-même, cette loi établit le lien entre son projet prophétique et son activité de dessinateur-artiste. Comme si la prise du dessin avait éclairé cette voie qui attendait d'être explorée et vérifiée. N'en déplaise à B. Bouabré, de nombreux autres prophètes captent des écritures divines sur la peau des choses (Hofmeyr 2006). Autrement dit, son travail de dessinateur se situe dans le cadre d'un prophétisme de type scripturaire, dont le problème, comme l'a montré J.-L. Amselle (2001), est inséparable d'une approche mettant au premier plan une mimétique, entendue comme décalque ou scan de la réalité. Le monde devient un livre où Dieu ne cesse d'écrire par le moyen d'êtres, d'objets, de phénomènes naturels.

Des traces de continuité de son activité artistique avec le prophétisme se manifestaient aussi lorsqu'il fut amené à disserter sur l'activité artistique. Comme tous les autres participants à *Magiciens de la terre* (1989), il doit répondre à la question « Qu'est-ce que l'art ? », et conclut ainsi : « L'art c'est l'explication démontrant à l'humanité l'irréfutable raison de l'existence de Dieu dont la parfaite et sempiternelle imitation d'œuvres infinies répond au nom de la grande civilisation. »

Bruly n'est pas le seul prophète à s'exprimer par le dessin. Les crayons de couleur, le stylo-bille ont été saisis par d'autres innovateurs religieux pour composer des ensembles d'images et de textes. Le prophète zambien Chilembe Moonga Ng'andu traça sur des bouts de papier des visions témoignant de phénomènes naturels et observables, de nuit en particulier (Kirsch 2006). Il assimilait la somme de ses dessins — *Symbols of Vision* — à un « nouveau » Testament, exprimé dans une rhétorique familière des prophètes : les Blancs ayant échoué à obéir aux lois divines, Dieu a décidé de communiquer par son intermédiaire de nouvelles révélations spirituelles à l'Afrique. Un autre cas documenté est celui du prophète Laduma Madela surnommé le « Goethe Zoulou ». Il est l'auteur de centaines de dessins mêlant ses visions divines à la cosmologie zoulou, dans l'objectif de concevoir une Bible pour les Noirs (Schlosser 1997). Bruly n'est pas le seul prophète-dessinateur, mais il est

sans aucun doute le seul pour lequel il fallait passer par l'art pour adopter le dessin comme un outil privilégié d'expression. En somme, il peut être à la fois rapproché de ces prophètes dessinateurs d'Afrique et des artistes comme Alighiero Boetti et On Kawara, et plus largement des artistes archivistiques, ou encore de certains artistes bruts (Lombardi 2010).

Dans son article, Denise Paulme témoignait de l'échec du prophétisme de Bruly à Zépréguhé et de son avenir moribond. Le récit « artistique » introduit par André Magnin entend maintenir tous ces projets dans une continuité téléologique dont la phase finale est constituée par les cartes dessinées. Cette présentation de son travail élimine en conséquence toute appréhension d'échec du prophétisme, celui-ci étant absorbé dans le parcours de l'artiste. Mais elle fait perdre de vue l'opération narrative dont Magnin est co-producteur avec l'artiste. On n'assiste pas à un renouveau ou à une renaissance de l'Ordre des Persécutés qui aurait trouvé les moyens de sa réussite. Il faut insister sur le fait que Bruly ne confond pas l'origine de son travail d'artiste avec le Manifeste Céleste²³. La protection de la CAAC ainsi que sa notoriété croissante lui ont offert un cadre dans lequel il a pu réinvestir la manifestation de son prophétisme pour le faire entrer dans une nouvelle phase. Bouabré est artiste parce qu'il peut continuer à être prophète.

L'épisode décisif de cette phase de production du prophétisme, attendu depuis l'échec à Zépréguhé, arrive avec la parution d'un coffret en 2013 aux éditions Xavier Barral, spécialisées dans le beau livre d'art. Dans ce coffret établi sous la direction d'André Magnin, figure le fac-similé du *Livre des Lois Divines*²⁴. La styliste Agnès b., galeriste et collectionneuse des dessins de l'artiste²⁵, s'était engagée à financer une édition de la bible de Cheick Nadro. Quelques mois seulement avant son décès (survenu en janvier 2014), Bruly tenait la conclusion du tortueux parcours de son entreprise prophétique. La publication est pourtant une incarnation parfaite du récit « artistique » dans le cadre duquel Bruly travaille désormais, car finalement *Le Livre des Lois* paraît sous la forme d'un livre d'art, intégré dans un classieux coffret, destiné en priorité à des collectionneurs ou à des incondtionnels fortunés.

Institut interdisciplinaire d'anthropologie du contemporain, EHESS, Paris.

23. En fait, B. Bouabré souscrit à une explication institutionnelle de son entrée dans l'art. Lorsqu'on lui demande comment il est devenu artiste, il renvoie à *Magiciens de la terre* et à sa rencontre avec A. Magnin.

24. Le coffret contient quatre tomes : *Le Livre des Lois Divines dans l'Ordre des Persécutés* ; *L'Alphabet ouest-africain : le Bété* ; un recueil de contes et un volume consacré à des souvenirs biographiques. L'édition numérotée contient un dessin original.

25. Agnès b. a reçu la décoration d'Officier dans l'ordre des Arts et des Lettres des mains de F. Bruly Bouabré en mai 2008 à Versailles.

BIBLIOGRAPHIE

AMSELLE, J.-L.

2001 *Branchements : Anthropologie de l'universalité des cultures*, Paris, Flammarion.

2005 *L'art de la friche. Essai sur l'art africain contemporain*, Paris, Flammarion.

BONETTI, R.

2008 « An Artistic Fragment of the History of "Bruly Bouabré's Alphabet" by Nurith Aviv », *Nka*, 22-23 : 202-203.

BONHOMME, J.

2009 « Dieu par décret : Les écritures d'un prophète africain », *Annales HSS*, 4 : 887-920.

BOURDIEU, P.

1998 [1992] *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Éditions du Seuil (« Points »).

BRULY BOUABRÉ, F.

1989 *On ne compte pas les étoiles*, Saint-Jean-d'Angély, Bordessoules.

1994 *La Légende de Domin et Zézê*, Paris, Revue Noire.

COHEN-SOLAL, A. & MARTIN, J.-H.

2014 *Magiciens de la terre. Retour sur une exposition légendaire*, Paris, Éd. Xavier Barral-Centre Pompidou.

DOMINO, C.

1994 « Frédéric Bruly Bouabré : l'aventure sémiologique », *Art Press*, 192 : 57-59.

DOZON, J.-P.

1995 *La cause des prophètes. Politique et religion en Afrique contemporaine*, Paris, Éditions du Seuil.

ENWEZOR, O.

1995 « The Inverted Sign. Rereading Frédéric Bruly Bouabré », *Nka*, 2 : 44-49.

1999 « Where, What Who, When : A few Notes on "African" Conceptualism », in L. CAMNITZER, J. FARVER & R. WEISS (eds.), *Global Conceptualism : Points of Origin, 1950s-1980s*, New York, Queens Museum of Art : 108-117.

FOSTER, H.

2004 « An Archival Impulse », *October*, 110 : 3-22.

GLICENSTEIN, J.

2009 *Une Histoire d'expositions*, Paris, PUF (« Lignes d'art »).

GOODMAN, N.

1996 [1984] *L'art en théorie et en action*, Paris, L'Éclat.

HEARTNEY, E.

1995 « Alighiero e Boetti and Frederic Bruly Bouabre at Dia », *Art in America*, 83 (4) : 101.

HEINICH, N.

2005 *L'élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique*, Paris, Gallimard.

HEINICH, N. & SHAPIRO, R. (DIR.)

2012 *De l'artification. Enquêtes sur le passage à l'art*, Paris, Éditions de l'EHESS.

HOFMEYR, I.

2006 « Books in Heaven : Dreams, Texts and Conspicuous Circulation », *Current Writing : Text and Reception in Southern Africa*, 12 (2),
<www.ajol.info/index.php/cw/article/view/59693>.

HOLAS, B.

1965 *Le séparatisme religieux en Afrique Noire*, Paris, PUF.

KIRSCH, T.

2006 « Visions and Evidences. Prophetic Scripture and a "Crisis of Representation" in Zambia », *Visual Anthropology*, 19 (2) : 105-122.

KRIS, E. & KURZ, O.

2010 [1934] *La légende de l'artiste*, Paris, Allia.

LEMAIRE, M.

2010 « Un parcours semé de terrains. L'itinéraire scientifique de Denise Paulme », *L'Homme*, 193 : 51-73.

LOMBARDI, S.

2010 « Frédéric Bruly Bouabré : Self-Taught Encyclopedist », *Raw Vision*, 69 : 40-45.

LOOK, U.

1995 « Bruly Bouabré : A Reversed View », in A. MAGNIN & L. COOKE (eds.), *Worlds Envisioned*, New York, Dia Center for the Arts : 86-90.

MAGNIN, A. (ED.)

2005 *Arts of Africa. La collection contemporaine de Jean Pigozzi*, Skira, Grimaldi Forum Monaco.

MARY, A.

1997 « La tradition prophétique ivoirienne au regard de l'histoire », *Cahiers d'Études africaines*, XXVII (1), 145 : 213-223.

MASSETTI, I.

1998 *Nadro*, film, 1 h 40 min., Artémisia Film.

MOINEAU, J.-C.

2007 *Contre l'art global, pour un art sans identité*, Maisons-Alfort, Éditions èRe.

MONOD, T.

- 1958 « Un nouvel alphabet ouest-africain : le bété », *Bulletin de l'IFAN*, t. XX, série B (3-4) : 432-440.

OGUIBE, O.

- 2004 *The Cultural Game*, Minneapolis-London, University of Minnesota Press.

PAULME, D.

- 1962a « Une religion synchrétique en Côte-d'Ivoire : le culte *déïma* », *Cahiers d'Études africaines*, III (1), 9 : 5-90.
- 1962b *Une société de Côte-d'Ivoire hier et aujourd'hui, les Bété*, Paris-La Haye, Mouton.
- 1968 « Sur un thème de contes africains : l'impossible restitution ou le cadeau prestigieux », *Cahiers d'Études africaines*, VIII (2), 30 : 189.
- 1976 *La Mère dévorante. Essai sur la morphologie des contes africains*, Paris, Gallimard.
- 1984 *La Statue du commandeur. Essais d'ethnologie*, Paris, Le Sycomore.
- 1986 « Un conte bété et son narrateur », *Gradhiva*, 1 : 1-8.
- 1998 « Naissance d'un culte africain », *Cahiers d'Études africaines*, XXXVIII (1), 149 : 5-16.

PRICE, S.

- 2007 « Into the Mainstream : Shifting Authenticities », *American Ethnologist*, 34 (4) : 603-620.

ROYER, P.

- 1999 « Le Massa et l'eau de Moussa : Cultes régionaux, "traditions" locales et sorcellerie en Afrique de l'Ouest », *Cahiers d'Études africaines*, XXXIX (2), 154 : 337-366.

SCHLOSSER, K. (ED.)

- 1997 *Zulu Mythology as Written and Illustrated by the Zulu Prophet Laduma Madela*, Kiel, Schmidt & Klaunig.

SMITH, R.

- 1994 « Art Review : A Bonding of Different Cultures », *New York Times*, 9 décembre.

STANISZEWSKI, M. A.

- 1998 *The Power of Display : A History of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art*, Cambridge Mass., The MIT Press.

SZEEMANN, H.

- 1996 *Écrire les expositions*, Bruxelles, La Lettre Volée.

VINCENT, C.

- 2011 *Un prophète africain dans l'art contemporain*, Thèse de doctorat, Paris, EHESS.

WALKER, S.

1979 « The Message as the Medium : The Harrist Churches of the Ivory Coast and Ghana », in G. BOND, W. JOHNSON & S. WALKER (eds.), *African Christianity : Patterns of Religious Continuity*, New York, Academic Press : 9-64.

WATKINS, J. (ED.)

1998 *11th Biennale of Sydney : Every Day*, Sydney, Biennale de Sydney.

2007 *Frédéric Bruly Bouabré. La Haute Diplomatie*, Birmingham, Ikon Gallery.

RÉSUMÉ

Frédéric Bruly Bouabré est sans conteste l'un des artistes contemporains basés en Afrique parmi les plus emblématiques de ces vingt dernières années. Surgit de nulle part lors de *Magiciens de la terre* (1989), son œuvre dessinée est, depuis, insérée dans les expositions internationales et les arcanes du marché. Son travail reste cependant controversé. En cause : son parcours que certains apparentent à celui d'un artiste brut, dans lequel transparait le thème de l'« artiste inventé par décret », et satisfaisant une vision exotique et naïve de l'Afrique. Ces opérations, aussi intéressantes soient-elles à décrire, perdent de vue un composant essentiel qui a été absorbé par sa réussite artistique. Car Bouabré se présente aussi comme un prophète du paysage ivoirien. Cet article propose non seulement de faire pleinement entrer son entreprise prophétique dans le cadre de son activité artistique, mais aussi de montrer en quoi son passage à l'art en a revivifié l'expression moribonde.

ABSTRACT

The Taking of Art by Bruly Bouabré or Prophecy Rediscovered. — Frédéric Bruly Bouabré is without doubt one of the most emblematic African-based artists of the past 20 years. Since he burst onto the scene out of nowhere with *Magiciens de la terre* (1989), his drawings have readily found a place in international exhibitions and in the artistic marketplace. However, his work remains shrouded in controversy, notably because his itinerary appears to many to be that of an outsider artist, an "artist invented by decree", who satisfies an exotic and naïve vision of Africa. While of significant critical interest, these interpretations lose sight of an essential component of his work which has been occulted by his artistic success. For Bouabré also presents himself as a prophet within the Ivoirian context. This article aims not only to situate his prophetic endeavours within the context of his artistic practice but also to illustrate how his artistic work has given new life to a moribund mode of prophetic expression.

Mots-clés/Keywords : Côte-d'Ivoire, Frédéric Bruly Bouabré, Denise Paulme, art global, implémentation, prophétisme, traduction/Ivory Coast, Frédéric Bruly Bouabré, Denise Paulme, global art, implementation, prophetism, translation.